

21. Клейман Р. Я. Мениппейные традиции и реминисценции Достоевского в повести М. Булгакова «Собачье сердце» // Достоевский : материалы и исслед. Л., 1991. Вып. 9. С. 224–230.

22. Лакин В. Судьба Булгакова: легенда и быль // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988. С. 7–38.

23. Ребель Г. М. Художественные миры романов Михаила Булгакова «Белая гвардия» и «Мастер и Маргарита». Пермь, 2001.

24. Ребель Г. М. Творческая перекличка двух Булгаковых: сопоставительный анализ романа М. А. Булгакова «Белая гвардия» и сочинения С. Н. Булгакова «На пиру богов (Pro и contra): Современные диалоги» // Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-литературный контекст : материалы межвуз. конф. памяти И. А. Смирнова. Пермь, 2002. С. 49–66.

25. Смирнов Ю. М. Театр и театральное пространство в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Михаил Булгаков: «Этот мир мой...». СПб., 1993. С. 139–146.

26. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М., 1953. Т. 48–49.

27. Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.

28. Юрьева О. Образ «русского семейства» в творчестве Ф. М. Достоевского и в русской литературе начала XX века // Достоевский и XX век. М., 2007. Т. 1. С. 536–559.

М. Фрайзер

Нью-Йорк, США

Экранизация Достоевского: «Карманник» Брессона

Параллели между фильмом Роберта Брессона *Карманник* (1959) и романом Достоевского *Преступление и наказание* (1866) поразительны, особенно на уровне сюжета. Хотя Брессон преобразовывает убийство Раскольникова в карманную кражу Мишеля, фильм оставляет нетронутой теорию о необыкновенном человеке, имеющем право на совершение преступления. Мы также узнаем и Разумихина: Жак пытается помочь Мишелю, хотя в дальнейшем его оболечение Жанны, а затем отказ от нее представляют собой значительный отход от русского оригинала. Жанна, с ее отношением к матери Мишеля и к Жаку, а также ее «падением»

и в конечном итоге спасением Мишеля, объединяет в себе черты Дуньи и Сони из романа Достоевского, в то время как в полицейском инспекторе Брессона, с его интересом к теории Мишеля и открытым обвинением («Это вы!»), мы легко узнаем Порфирия Петровича, хотя этот персонаж менее юмористичен. Однако из того, что Брессон взял у Достоевского, самым важным являются не общие элементы сюжета, а адаптация романских пространств Достоевского к кино.

Пространство в фильме *Карманник*, как и в романе *Преступление и наказание*, — это в первую очередь среда, в которой герои действуют, это вымышленный мир, который является и явно, настойчиво материальным, и в то же время полностью духовным. В рамках этих вымышленных миров герои переходят из тесных помещений, и реальных, и метафорических, в пространство свободы, что более глубоко отражается на формальном уровне, в пространстве самих текстов. *Карманник* начинается с обещания, что фильм покажет, как «странные пути этого опыта сводят вместе две души, которые иначе, может быть, никогда бы не встретились». На первый взгляд речь идет о сцене единения Мишеля и Жанны в финале *Карманника*, которая повторяет конечную сцену романа *Преступление и наказание* — духовное объединение Раскольникова и Сони. Но обещанная интерессубъективность также обозначает отношение между автором и аудиторией, которое стремятся создать оба произведения¹. Верить в покаяние и возрождение героев в конце этих произведений — усилие, которое не каждый читатель или зритель готов совершить. Но выбор за нами, поскольку Брессон, как и Достоевский, оставляет читателю простор, чтобы тот мог сам прийти к заключениям автора.

В фильме Брессона, как и в романе Достоевского, по-видимому, придается большое значение материальному миру. Как и Раскольников, Мишель живет в тесной и старой комнате. Крючок на двери почти никогда не закреплен, обои отстают от стен, провода и лампочка голые, книги валяются на полках и на старом, расшатанном столе; когда инспектор полиции проводит пальцем по одной из записных книжек Мишеля, он оставляет след в густом слое пыли. Камера Брессона подчеркивает даже скудные материальные атрибуты жизни Мишеля, иногда она акцентирует внимание на вещах, словно бы отрезая их от владельцев, например, часы на руке, на которые в кафе бросает взгляд Мишель, или сумки и чемоданы на вокзале, или, в знаменитой сцене в поезде, — кошельки

¹ «Интерсубъективность» — термин П. Адама Ситни. См.: *Sitney P. A. Cinematography vs. the cinema: Bresson's figures* / ed. J. Quandt, R. Bresson. Toronto, 1998. P. 156.

и деньги, перемещающиеся по коридору. Тем не менее, как и в романе Достоевского, реальное пространство фильма также весьма символично, и, прежде всего, это связано с основным вопросом — «куда идти?».

В романе *Преступление и наказание* мы впервые сталкиваемся с этим вопросом, когда Мармеладов объясняет Раскольникову, почему Катерина Ивановна вышла за него замуж: «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» [1, с. 20]. Затем этот метафорический образ несколько раз возвращается в попытках Раскольникова представить себе, как он будет жить, совершив убийство. Он в действительности убегает из квартиры убитой ростовщицы, когда видит, что ее недавние посетители возвращаются в квартиру: «Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже, — куда деваться! Никуда-то нельзя было спрятаться» [91]. И вновь более глубокая метафора — когда Раскольников продумывает возможность признания: «Что ж, это исход» [178]. Если раньше он видел в Соне «вс[ю] его надежд[у] и весь исход» [440], то потом ложное признание Миколки побуждает его идти в другом направлении. У себя в комнате Раскольников «толкнулся в угол, в другой, как бы забыв о тесноте своей конуры», а затем сел, чтобы думать: «Да, значит, нашелся исход! ...С самой сцены с Миколкой у Порфирия начал он задышаться без выхода, в тесноте... » [465]. Кроме Миколки появилась еще одна возможность: «Свидригайлов, может быть, тоже целый исход... » [466]. Потом метафорический выбор осуществляется в двух конкретных местах, в Америке и Сибири, каждое из которых, в свою очередь, имеет символическое значение: Америка обозначает смерть, Сибирь — воскресение. Опять же эти символы становятся реальными, когда Свидригайлов стоит перед еврейским пожарным, шлем которого делает его похожим на греческого героя, объявляет, что он собирается в Америку, и стреляет себе в голову, в то время как Раскольников с помощью Сони соглашается на тюрьму в Сибири и обретает новую жизнь.

В *Карманнике* Мишель также ищет выход из тесных помещений, и реальных, и метафорических. Мирейл Латил ле Дантек и Т. Джефферсон Клайн замечают, что в фильме по большей части показывается, как Мишель ходит вверх и вниз по лестницам и вдоль коридоров, которые все выглядят одинаковыми, будто это лестницы и коридоры одного и того же здания или полицейского участка [3]. Символично, что первые слова Жанны, как замечает Джеймс Квандт в своем комментарии к фильму, «У меня есть ключ», и она всегда стоит рядом с открытой дверью [4]. Очевидно, что ее роль — вывести Мишеля из ограниченных пространств,

и прежде всего из пространства тюрьмы в конце фильма, реального пространства, которое, в свою очередь, как и «конура» Раскольников, в конечном итоге отражает его ограниченные духовные возможности. Самые последние слова в фильме указывают на путешествие, которое Мишель, кажется, совершил: «О, Жанна, чтобы наконец дойти до тебя, по какому странному пути [drôle de chemin] надо было пройти». Функция Жанны всегда заключалась в том, чтобы показать ему «куда идти».

Не только на уровне символики, но и на уровне действий героев в финале Брессон следует эпилогу романа *Преступление и наказание*: конец фильма в той же мере является спорным. Как и многие читатели Достоевского, которые недовольны тем, что Майкл Холквист называет «принудительность, или искусственная пристегнутость конца» романа [2, с. 96], многие зрители не верят в то, что Мишель на самом деле достигает той цели, которую он описывает в своих последних словах. Клайн, например, утверждает, что верить в окончательное искупление Мишеля могут только те, кто сам разделяет католические убеждения Брессона: «Те, кто ищет трансцендентности и религиозной благодати в словах Мишеля о le drôle de Chemin,— пишет Клейн,— найдет их там так же, как христианские критики находят доказательство того, что Раскольников обращается к Богу в эпилоге романа *Преступление и наказание*». Хотя мы согласны, что общение Мишеля и Жанны отображается в конце фильма только в той степени, в которой осуществляется общение на уровне аудитории и режиссера, все-таки нам кажется, что вера в данном случае не обязательно или не только христианская. Самое главное, что Брессон, вслед за Достоевским, при помощи художественных средств оставляет в произведении пустоты, которые мы должны заполнить сами: широкие просторы, в которых оба героя находятся в конце своих историй, предоставляют свободу интерпретации, которая остается для читателя/зрителя. Как известно, Достоевский не дает однозначного ответа на вопрос о мотивациях преступления своего героя, Брессон также не дает никакого объяснения; поразительной является их общая тенденция утаивать самое главное.

Карманник эстетически минимален до такой степени, что в сюжете остаются пробелы. В целом это типично для французского искусства 1950-х гг. Мы не видим Мишеля в Лондоне, только слышим о его совершенно непорядочном поведении. Вот как объясняет Клайн эпизод на гоночном треке:

Мы не являемся свидетелями ареста Мишеля. Мы не слышим разговор между Мишелем и тем, кто его арестовал. Мы видим только переходы *между* этими событиями, отмеченными повествовательным голосом за кадром. Это почти то же самое, как если бы мы читали предложение, из которого убраны все прилагательные и большинство существительных и остались только предлоги и союзы... [3, с. 152].

Хотя Париж раздроблен на часы, бумажники и руки, лезущие в кошельки, что очень точно отражает ограниченное поле зрения Мишеля, в фильме также действует более широкий принцип утаивания. Например, трудность, с которой мы отличаем один коридор или лестницу в *Карманнике* от другого, в значительной мере определяется необычным стилем съемки. Камера никогда не отодвигается достаточно далеко, чтобы показать нам больше, чем входные двери здания или полицейского участка, и часто кадры сняты в обратном привычному направлении, особенно в сцене на вокзале. Тенденция Брессона скрывать информацию также проявляется в построении отдельных сцен: мы часто видим, как Мишель поражен чем-то или кем-то, но камера показывает нам это лишь позднее.

Например, когда Мишель с Жаком встречаются в кафе с полицейским инспектором, мы сначала видим, как Мишель несколько раз выглядывает из-за плеча Жака в направлении камеры. Голос за кадром говорит нам: «Его лицо показалось мне знакомым»; когда Мишель протягивает руку, голос за кадром добавляет: «Глупо, я поздоровался с ним». Потом Мишель проходит мимо Жака с протянутой рукой, камера отодвигается, и в наше поле зрения попадает спина полицейского инспектора, в то время как он сам движется вперед, чтобы приветствовать Мишеля. Мишель спрашивает: «Ты узнаешь меня?», и план тут же сменяется другим, где все трое проходят в двери во главе с инспектором, лицо которого показано только сейчас. Есть еще более поразительный пример, когда Мишель возвращается из Милана и идет прямо в квартиру Жанны. Он медлит, прежде чем открыть дверь. Когда он входит, план сменяется, чтобы показать нам, что квартира, по-видимому, пуста, и голос за кадром утверждает: «Квартира казалась пустой». Мишель закрывает дверь и медленно движется вперед, осматривая комнату на уровне глаз, прежде чем его взгляд останавливается на чем-то у его ног. Глядя вниз, он продолжает двигаться вперед и садится в кресло, которое появляется в поле зрения. Теперь голос за кадром спрашивает: «Почему я глядел на этого ребенка?», и камера опускается, чтобы показать ребенка, который все время сидел на полу.

Подобно тому как *Карманник* точно такой же эстетически скудный, как фрагментированный Париж, который он показывает, роман *Преступление и наказание* со множеством страниц, с его длинными абзацами и стремительным потоком слов передает атмосферу плотнонаселенного и беспорядочного русского города XIX в. Но, имея в своем распоряжении множество слов, автор романа, как и камера Брессона, часто утаивает важную информацию. Повествователь у Достоевского не говорит от первого лица, но его точка зрения тем не менее почти полностью совпадает с точкой зрения Раскольникова, даже до такой степени, что, когда Раскольников падает в обморок в полицейском участке, повествование прекращается: «Раскольников поднял свою шляпу и пошел к дверям, но до дверей он не дошел... Когда он очнулся, то увидел, что сидит на стуле» [111]. Но если повествователь по большей части видит мир глазами Раскольникова, то это его собственный выбор, но иногда он выбирает другое, например, когда Разумихин настойчиво смотрит на Раскольникова и наконец понимает его преступление: «С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту» [314]. Однако повествователь показывает свое всеведение лишь в некоторых случаях, как бы подчеркивая, что утаивает от читателя не только мысли других персонажей, которые он, очевидно, знает, но и даже самые важные сведения о сюжете.

Роман *Преступление и наказание* так прочно закрепился в каноне мировой литературы, что редкий читатель, беря книгу в первый раз, не знает заранее, как зовут героя. Но повествователь сам не дает нам эту информацию на протяжении нескольких страниц, что является отличительной чертой стиля Достоевского. Роман начинается со слов: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» [5], и повествователь продолжает на нескольких страницах ссылаться на своего героя как на «молодого человека». Вряд ли повествователь не знаком с именем главного героя. Наоборот, он скрывает эту информацию, пока его герой сам не даст ее. Когда старая ростовщица открывает дверь, Раскольников сам называет свое имя: «Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц» [9]. После того как секрет открыт, повествователь, словно ему тоже нужно было познакомиться со своим героем, тут же бросает свое определение «молодой человек», отдавая предпочтение настоящему имени: «Так вот-с... и опять, по такому же дельцу... — Продолжал Раскольников, немного смутившись и удивляясь недоверчивости старухи» [9].

Подобно тому как, даже впервые беря роман, читатель XIX в., как правило, уже знает имя Раскольникова, он обычно начинает читать книгу, имея некоторую концепцию преступления. Но хотя преступлением является все, о чем Раскольников думает с самого начала романа, повествователь опять, и теперь в течение длительного времени, утаивает от читателя всякую конкретную информацию о характере его умышленного преступления, и даже о том, является ли совершенное Раскольниковым преступлением или нет. Повествователь не высказывает свою точку зрения, а мысли самого Раскольникова по этому вопросу поразительно неясны. «Разве я способен на *это*?» [6], — спрашивает он. «И *тогда*, стало быть, так же будет солнце светить!..» [10], — говорит он, или: «После *того*... да разве *то* будет?» [58]. Что «это» предвещает, когда «то» будет, становится ясно только благодаря сну Раскольникова о кляче, который он интерпретирует как пророческий: «Да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?» [65].

Своеобразная сложность стиля Достоевского отчасти возникает из его желания выстроить со своим читателем те самые отношения, которых его герои достигают в самом конце романа: отношения истинной интерсубъективности. Достоевский остается верен своей идее свободы, символизируемой сибирскими степями в конце романа, но он не может прямо сказать своим читателям, что им думать; даже кажущееся простое заявление конечного спасения Раскольникова усложняется тем, что Холквист называет «...ощутимое нарушение последовательности когда мы переходим от повествовательной модальности романа к эпилогу» [2]. Брессон близок к Достоевскому в своем создании аналогично обширного пространства интерпретации. На материальном уровне *Карманник* показывает нам не «облит[ую] солнцем необозрим[ую] степь» [572] Сибири, а только пределы французской тюрьмы. Но пространство, в котором взаимодействуют зрители и автор, такое же широкое, поскольку, если эпилог Достоевского смущает читателя избытком ясности, то *Карманник* заканчивается с избытком амбивалентности. В любом случае настоящая «облитая солнцем необозримая степь» находится не на уровне содержания, а на уровне формы, в пространстве, которое фильм, как и роман, создает, чтобы аудитория могла сама найти истину, которая лишь отчасти является ее собственной.

1. *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 10 т. / под ред. Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, В. В. Ерилова и др. М., 1957. Далее все цитаты приводятся по данному изданию, в квадратных скобках указан только номер страницы.

2. *Holquist M.* Dostoevsky and the Novel. Princeton ; New York, 1977.

3. *Latil le Dantec M.* Bresson, Dostoevsky ; *Kline T. J.* Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Sl(e)ight of Screen // Quandt J. Audio Commentary : Pickpocket. Unated States : Criterion Collection, 2005.

4. *Quandt J.* Op cit.

С. С. Шаулов

г. Уфа

«Записки сумасшедшего» Л. Н. Толстого в контексте творчества Ф. М. Достоевского

«Записки сумасшедшего» — сравнительно малоизученное произведение Л. Н. Толстого. В существующих комментариях, как правило, однозначно указывается на автобиографический характер неоконченного произведения (описание «арзамасского ужаса») [5, с. 438–439].

Основываются эти прочтения на ряде вполне авторитетных биографических источников, к примеру, на мнении дочери писателя Т. Л. Сухоиной-Толстой: «Но вот в конце 70-х годов отца стали мучить сомнения. В чем смысл жизни? Так ли он живет, как надо? То ли он делает, что нужно для счастья своего и других? <...> Он с изумительной силой правды описал эти переживания в своих книгах: “Исповедь”, “В чем моя вера”, и в неоконченном рассказе “Записки сумасшедшего”» [4, с. 46].

Ни в коем случае не подвергая сомнению эти сведения, скажем, что именно в силу семейной близости к писателю его дочь видит только биографический контекст неоконченного произведения. Историко-литературное описание «Записок сумасшедшего» может и должно быть полнее. Даже на первый взгляд они контекстуально значительно богаче.

Во-первых, вполне возможно говорить о жанровой и тематической традиции «Записок сумасшедшего» в русской литературе. Традиция